

# *Contextualización iconográfica e intervención en las pinturas murales de la Capilla de la Comunión de la iglesia parroquial de san Nicolás de Bari y de san Pedro mártir en la ciudad de Valencia*

**Pilar Roig Picazo**

Catedrática de Universidad. Dpto. Conservación y Restauración de  
Bienes Culturales. Universitat Politècnica de València

**Juana C. Bernal Navarro**

Doctora en Bellas Artes, Licenciada en Historia del Arte  
Dpto. Conservación y Restauración de Bienes Culturales  
Universitat Politècnica de València

**José Luis Regidor Ros**

Doctor en Bellas Artes  
Dpto. Conservación y Restauración de Bienes Culturales  
Universitat Politècnica de València

**Lucia Bosch Roig**

Doctora en Bellas Artes  
Dpto. Conservación y Restauración de Bienes Culturales  
Universitat Politècnica de València

## RESUMEN

El proyecto de restauración de las pinturas murales sitas en la Capilla de la Comunión de la Iglesia Parroquial de San Nicolás de Bari y de San Pedro Mártir de Valencia, ha llevado a cabo un amplio estudio histórico-artístico y técnico, y se ha desarrollado un análisis iconográfico de los tres programas pictóricos, determinados por los espacios murales de la capilla, que presenta en planta dos tramos separados por un arco toral, cubiertos con cúpulas sobre pechinas. La capilla sacramental fue ejecutada en 1760, remodelada y ampliada a mediados del siglo XIX. En el primer tramo del espacio eucarístico, en las pechinas de la cúpula aparecen representadas las *Virtudes Cardinales*, y en los muros laterales las escenas neotestamentarias, el *Lavatorio* y la *Comunión de los Apóstoles*, este conjunto pictórico fue realizado por Joaquín Pérez, en el año 1766. En el segundo tramo espacial, se representa, insertos en los triángulos esféricos, que dan paso a la cúpula, a los cuatro Evangelistas, ejecutado por José Gallel, en el año 1858.

Gracias a su restauración, estos conjuntos murales representan un “catálogo” de procedimientos y técnicas de la pintura, tanto por su diversidad, como por su periodo de ejecución.

**Palabras clave:** Restauración/iconografía/técnica pictórica mural/Joaquín Pérez/José Gallel.

## ABSTRACT

*The project of restoration of the mural paintings located in the Chapel of the Communion of the Iglesia Parroquial de San Nicolás de Bari y de San Pedro Mártir de Valencia, has carried out an extensive historical artistic and technical study, and developed an iconographic analysis of the three pictorial programs determined by the mural spaces of the chapel that presents in plan two sections separated by a toral arch, covered with domes on pendentives. The sacramental chapel was executed in 1760, remodeled and enlarged in the middle of the 19th century. In the first section of the Eucharistic space, in the pendentives of the dome the Cardinal Virtues are represented, and in the lateral walls the New Testament scenes the Lavatorio, and the Communion of the Apostles, this pictorial group is carried out by Joaquín Pérez in 1766.*

*In the second space segment, it is represented, in the spherical triangles that give way to the dome, to the four Evangelists, executed by José Gallel, in the year 1858.*

*Thanks to this restoration, the wall paintings represent a “catalog” of painting procedures and techniques, both for their diversity and for their period of execution.*

**Keywords:** Restoration/iconography/mural pictorial technique/Joaquín Pérez/José Gallel.

Gracias al contrato de investigación *Restauración de los elementos pictóricos, escultóricos y ornamentales de la Capilla de la Comunión de la Iglesia Parroquial de San Nicolás Obispo y San Pedro Mártir de Valencia* suscrito entre la Parroquia de San Nicolás Obispo y la Universitat Politècnica de València (mayo 2017-febrero 2018), bajo el mecenazgo de La Fundación Hortensia Herrera, se han llevado a cabo los procesos de conservación y restauración de las pinturas murales, objeto de este artículo. Respecto a la intervención del resto de bienes escultóricos y ornamentales realizados, esperamos poder mostrar los resultados en próximas publicaciones.

Desde estas letras, agradecer a las mencionadas entidades la colaboración y aportación en el mantenimiento y preservación del valioso patrimonio cultural valenciano.

El equipo de trabajo que ha desarrollado el proyecto ha estado formado por: Dra. Pilar Roig Picazo, Directora del Proyecto; Dr. José Luis Regidor Merino, responsable equipo de restauración, Dra. Lucía Bosch Roig, coordinadora equipo de restauración, Dra. Juana C. Bernal Navarro, responsable del área histórica e iconográfica.

Restauradores: Dra. Pilar Soriano Sancho, Dr. Antoni Colomina Subiela, Beatriz Doménech García, Amparo Lloret Barbera, María José Martínez Arias, Berta Moreno Giménez, Clara Portillo.

Restauradoras en prácticas: Aida Blaya Balaguer, Noelia Nadal Sastre, Paola Podenza, Delia Todolí Román.

## I INTRODUCCIÓN

Las capillas de la comunión o capillas sacramentales empiezan a desarrollarse a partir del siglo XVII, tras la aprobación y aceptación de los postulados tridentinos en su definición ecuménica sobre el Santísimo Sacramento de la Eucaristía<sup>1</sup>, y la Comunión Sacramental<sup>2,3</sup>. Surgen como nuevos espacios eucarísticos para albergar el Sagrado Sacramento ante la necesidad de disponer una capilla para administrar la Comunión, motivada por el impulso del culto eucarístico y las recomendaciones de realizar la Comunión de forma frecuente, convirtiéndose este sacramento en núcleo de veneración y exaltación, y consecuentemente, adquiriendo un protagonismo formal tanto en el interior, de los templos, como posteriormente en el exterior, espacio que previamente no había sido

contemplado en las construcciones de las antiguas edificaciones medievales.

En Valencia, gracias a la labor del Arzobispo dominico, fray Isidoro Aliaga, al recopilar los preceptos señalados en el Sínodo, celebrado en 1631, en la obra *Advertencias para los edificios y fábricas de los Templos*, se recogen las nuevas tendencias postridentinas especificando, en un inicio, que el tabernáculo eucarístico debía localizarse en el Altar Mayor del templo, tanto si se trataba de una fábrica nueva como si formaba parte de añadidura tipológica a algún antiguo templo. Mas, se advertía que para una mejor distribución del sacramento era procedente realizar una capilla *exprofeso*, detrás del altar o en otro lugar sagrado.

*Conforme los institutos, y observancia antigua de la Iglesia, el Santísimo Sacramento no ha de estar reservado en el Altar Mayor donde se celebran los divinos Oficios; sino en otra Capilla particular, como siempre se ha observado en Roma, y otras partes, por las razones y congruencias que los Rituales declaran, muy convenientes al culto divino*<sup>4</sup>. [sic]

La Capilla de la Comunión de Iglesia Parroquial de San Nicolás de Bari y de San Pedro Mártir de Valencia fue ejecutada en 1760, remodelada y ampliada a mediados del siglo XIX, año 1853<sup>5</sup>. En planta presenta dos tramos separados por un arco toral, éstos cubiertos con cúpulas sobre pechinas, siendo esta tipología utilizada

1 *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento, traducido por D. Ignacio Lopez de Ayala. Agregase el texto latino corregido según la edición auténtica de Roma, publicada en 1564. Tercera edición. Madrid, Imprenta Real, 1787, pp. 123-137*

(Sesión XIII, celebrada en tiempos del sumo Pontífice Julio III, 11 de octubre de 1551)

2 *Op. cit.*, pp. 221-225 (Sesión XXI, celebrada en tiempos del sumo Pontífice Pío IV, 16 de julio de 1562)

3 Sesión XIII. Decreto sobre El Santísimo Sacramento de la Eucaristía. Capítulo VIII. *Del uso de este admirable Sacramento.*

*Finalmente el santo Concilio amonesta con paternal amor, exhorta, ruega y suplica por las entrañas de misericordia de Dios nuestro Señor a todos, y a cada uno de cuantos se hallan alistados bajo el nombre de cristianos, que lleguen finalmente a convenirse y conformarse en esta señal de unidad, en este vínculo de caridad, y en este símbolo de concordia; y acordándose de tan suprema majestad, y del amor tan extremado de Jesucristo nuestro Señor, que dio su amada vida en precio de nuestra salvación, y su carne para que nos sirviese de alimento; crean y veneren estos sagrados misterios de su cuerpo y sangre, con fe tan constante y firme, con tal devoción de ánimo, y con tal piedad y reverencia, que puedan recibir con frecuencia aquel pan sobresubstancial, de manera que sea verdaderamente vida de sus almas, y salud perpetua de sus entendimientos, para que confortados con el vigor que de él reciban, puedan llegar del camino de esta miserable peregrinación a la patria celestial, para comer en ella sin ningún disfraz ni velo el mismo pan de Angeles, que ahora comen bajo las sagradas especies. [sic]*

4 *Synodus Dioecesis Valentiae celebrata, praeside illustrissimo, ac Reverendissimo D. D. F. Isidoro Aliaga Archiepiscopo Valentino.* Valencia, viuda de Juan Crisóstomo Garriz, 1631, pp. 45.

5 Extracto de la ficha BIC's de la web de la D.G. de Patrimoni Cultural Valencià. Iglesia Parroquial de San Nicolás de Bari y de San Pedro Mártir, de Valencia, templo declarado monumento histórico artístico, de carácter nacional (Real Decreto 1757/1981 de 5 de junio. BOE 10.08.81. Número 190). En: <http://www.valencia.es/revisionpgou/catalogo/urbano/>



Fig. 1.- Vista general de la Capilla de la Comunión de la iglesia parroquial de san Nicolás de Bari y de san Pedro mártir de Valencia. (Fotografía: Jesús Montañana).

en esta capilla bastante inusual porque las capillas eucarísticas, generalmente, se caracterizan por disponer de tres tramos, cubierto el espacio central con cúpula<sup>6</sup>. El revestimiento ornamental de la capilla está realizado a base de yesos dorados profusamente decorados en muros, pilastras, y cornisa, llegando a invadir esta abundancia ornamental los elaborados marcos que encuadran los lienzos murales del segundo tramo del recinto eucarístico, muy al gusto de la época. (Fig. 1)

## **2 PRIMER TRAMO DE LA NAVE DE LA CAPILLA. REPRESENTACIÓN DE DOS PINTURAS AL ÓLEO Y LA REPRESENTACIÓN AL FRESCO DE LAS CUATRO VIRTUDES CARDINALES.**

La atribución de la realización de las pinturas al fresco, ejecutadas en las pechinas de la cúpula que personifican a las cuatro virtudes cardinales, y de dos pinturas al óleo en los muros de la capilla que representan, respectivamente, el *Lavatorio* y la *Comunión de los Apóstoles*, se debe al erudito valenciano, Marcos Antonio de Ore-

<sup>6</sup> PINGARRÓN SECO, Fernando. “La reforma clasicista de la Capilla de Comunión de la Iglesia Parroquial de los Santos Juanes de Valencia”, en *Saitabi*, Universitat de València, 45 (1995), pp. 331-346.

llana, atribuyéndole la obra a Joaquín Pérez; tras el proceso de intervención llevado a cabo por el equipo de investigación de la Universitat Politècnica de València<sup>7</sup>, se ha puesto de manifiesto su firma y la fecha de ejecución, año 1766, corroborando esta histórica atribución. Tal y como reseña, Orellana, Joaquín Pérez fue un pintor nacido en Alcoy, pero asentado en Centaina, por ser el lugar de residencia de sus padres; y también señala que fue discípulo del pintor Hipólito Rovira. « [...] era buen *perspectivo*, pintó al fresco y al óleo *respectively* todo quanto vemos en la Capilla de la Comunión de la Parroquial de San Nicolás<sup>8</sup> [...]»[sic].

Respecto a la biografía de Joaquín Pérez cabe señalar su condición de académico de la ilustre Real Academia de San Carlos de Valencia. Su presencia en la Academia será a partir de su acceso al Concurso General, del 14 de junio de 1772, que dotaba de tres premios para cada una de las Artes, Pintura, Escultura, Arquitectura y Grabado de estampas, especificando los temas a desarrollar. Para la Pintura, y Premio primero se solicita el asunto de: «*San Vicente Ferrer declara en el Castillo de Caspe por legítimo sucesor de la Corona de Aragón al Infante de Castilla D. Fernando. Se pintará al óleo en un lienzo de vara y media de ancho, y una vara de alto*». El primer día del año de 1773, la Real Academia emite el edicto donde se expresarán los asuntos, el tiempo de entrega de las

obras, las condiciones de las mismas y las pruebas que deberían superar los opositores, acotando un plazo de entrega hasta el 30 de junio de ese año. Firma este concurso, el pintor Joaquín Pérez, para optar al primer premio de pintura<sup>10</sup>. Los días 12 y 13 de agosto de 1773, son convocados los opositores en la Real Academia solicitándoles que ejecuten un ejercicio de repente, en papeles iguales rubricados, y para su desarrollo se establecía un tiempo máximo de dos horas. Para el primer premio de pintura debían realizar el tema *Sansón reclinado en las faldas de su mujer Dalida, es preso por los Filisteos*. Realizadas y vistos los ejercicios por los ocho Vocales designados, y cotejadas con las pruebas de pensado, los ocho votos por unanimidad adjudicaron el Primer Premio a Joaquín Pérez<sup>11</sup>.

En la misma Junta, de 14 de agosto de 1773, se acuerda nombrar por aclamación a Joaquín Pérez como Académico de Mérito como atención a la obra presentada y prueba realizada que le había otorgado el Premio primero<sup>12</sup>. Años más tarde, las actas editadas en 1781<sup>13</sup> por la Real Academia recogen que Joaquín Pérez, fue nombrado Teniente Honorario en la clase de Pintura, y el día de su fallecimiento, 21 de febrero de 1779.

Siguiendo con sus datos biográficos señalar que Ceán Bermúdez<sup>14</sup> apunta, brevemente, en su obra, la figura de Pérez, destacando única-

<sup>7</sup> Véase nota al pie nº 1

<sup>8</sup> DE ORELLANA, Marcos Antonio. *Biografía pictórica valentina: o, Vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos: obra filológica*. Madrid, 1930, p. 487.

<sup>9</sup> *Noticia histórica de los principios, progreso y erección de la Real Academia de las Nobles Artes, pintura, escultura y arquitectura, establecida en Valencia con el título de San Carlos, y relación de los premios que distribuyó en la junta pública, 1773*. Celebrada en 18 de agosto de 1773. En Valencia, en la imprenta de Benito Monfort. Impresor de la Real Academia, año 1773, p. 19.

<sup>10</sup> *Op. cit.* p. 22.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 26.

<sup>12</sup> *Op. cit.* pp. 29-69

<sup>13</sup> Contiene el resumen desde el 18 de agosto de 1773, en las que se narran sus actividades, y da cuenta también de la distribución de premios concedidos a los discípulos en las juntas públicas celebradas el seis de noviembre de 1776 y el 26 de noviembre de 1780, en las diferentes disciplinas de las Bellas Artes.

*Continuación de la noticia histórica de la Real Academia de las Nobles Artes, establecida en Valencia con el título de San Carlos, y relación de los premios que distribuyó en las Juntas Publica de noviembre de 1.776 y 26 de noviembre 1781*. Valencia, en la oficina de Benito Monfort, impresor de la Real Academia, 1781, p. 26.

<sup>14</sup> CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, imprenta de la viuda de Ibarra, 1800, pp. 73-74.

mente su labor en la Real Academia Valenciana. Por otro lado, cabe indicar la información que aporta Antonio Ponz<sup>15</sup>, en su viaje por Valencia, cuando visita la parroquia de San Nicolás y San Pedro Mártir, haciendo referencia a la nueva obra realizada en la Capilla de la Comunión, en el último cuarto del siglo XVIII, «*La Capilla de la Comunión es obra de poco tiempo hace. Hay en ella varios cuadros executados modernamente*».[sic]

Accediendo a la Capilla de la Comunión, desde la emblemática plaza de San Nicolás, encontramos el primer tramo del espacio eucarístico, sustentando la cúpula las cuatro pechinas que representan las *Virtudes Cardinales*, y en el muro derecho la plasmación pictórica al óleo de la escena neotestamentaria el *Lavatorio*, y a la izquierda la *Comunión de los Apóstoles*. Joaquín Pérez, ilustrará estos episodios evangélicos relacionados con el auge al culto de la Eucaristía tras el Concilio de Trento, resolviendo académicamente estas escenas neotestamentarias de tan notable carga simbólica.

#### LAVATORIO

Este episodio neotestamentario no lo aportan los textos evangélicos sinópticos de Mateo, Marcos y Lucas, lo recoge únicamente el Evangelio de Juan<sup>16</sup>, «*se levantó de la cena, y se quitó su manto, y tomando una toalla, se la ciñó. Luego puso agua en un lebrillo, y comenzó a lavar los pies de los discípulos, y a enjuagarlos con la toalla con que estaba ceñido*». Jesús lava los pies de sus discípulos, destacando la significación mística de la Última Cena en la realización cotidiana del rito habitual de las mesas judías, y dándole un carácter de institución propia. Doctrinalmente, el *Lavatorio*, es un acto de purificación, el gesto de lavar los pies expresa el amor servicial de Jesús con

sus apóstoles y con el resto de la Humanidad. El lavatorio de pies, del jueves santo, recuerda y actualiza la acción de Cristo en su cena de despedida, esta señal representa la entrega al amor abnegado, la servicialidad y la actitud humilde<sup>17</sup>, *Humilitas pene una disciplina christiana est*, como apunta san Agustín, en el sermón n° 351, dedicado a la penitencia.

Compositivamente preside la escena la figura de Cristo, en posición de genuflexión en el acto de enjuagar los pies al apóstol Simón Pedro, y con la toalla ceñida en su cintura, tal y como especifica el texto joanescos. La figura de Cristo aparece coronada por atributo universal de nimbo crucífero con forma de haz de luz, y ataviado por túnica inconsútil azul y manto color rojo, prefigurando su próxima e inminente pasión. Simón Pedro sentado, a sus pies; en primer término, la palangana utilizada para el lavatorio, Pedro aparece cubierto con túnica verde, y manto ocre, asiste al momento humildemente, tras las palabras pronunciadas por Cristo.

A su derecha un grupo de apóstoles, caracterizados por la túnica y el palio, conversan sobre el acontecimiento, mientras tanto uno de ellos, sostiene una jarra, esperando su turno. Tras la imagen de san Pedro, en segundo término, aparece otro grupo de tres apóstoles apoyados aún en la mesa donde se celebra la Cena, demostrando ciertas actitudes alarmantes tras las palabras de Jesús. En lado derecho, de la principal escena, se representa a un solo apóstol, corresponde con la figura de San Juan Evangelista<sup>18</sup>, en principio por el protagonismo del personaje, en correspondencia con la relevancia de ser el autor del único Evangelio que recopila esta escena, por sus juveniles características físicas<sup>19</sup> y por su preponderancia en el grupo apostolar

15 PONZ, Antonio. *Viaje de España, ó Cartas, en que se dá noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*. (IV), Madrid, Joaquín Ibarra, 1774, pp. 76-77.

16 Juan, 13, 1-20.

17 RODRÍGUEZ, J.M. *Tesoro de Oratoria Sagrada: Diccionario Apostólico*. (III), Barcelona, Imprenta católica de Pons, y C<sup>a</sup>, 1858, pp.414-417.

18 Representaciones pictóricas de etapas artísticas anteriores ya recogen esta disposición compositiva, de preferencia, en la figura iconográfica de San Juan Apóstol.

19 BERNAL NAVARRO, Juana C. *Análisis iconográfico del Colegio Apostólico. Representación del Apostolado del Credo en la Valencia Foral durante la época postrentina*. Tesis Doctoral, Universitat Politècnica de València, 2010, pp. 152-154. Directores Tesis: Dra. Pilar Roig Picazo, Dr. Vicent Guerola Blay.

de los Doce. San Juan Apóstol es representado con la túnica carmesí arremangada, descalzo y mostrando la desnudez de su musculada pierna derecha, justo al lado de una protagonista jarra, sosteniendo con ambos brazos otro jarrón de considerable tamaño, y en actitud de dirigirse hacia Jesús para ser el siguiente de tan simbólico acto. (Fig. 2)

#### **LA COMUNIÓN DE LOS APÓSTOLES**

En el mismo espacio sacramental, justo en la pared enfrentada al *Lavatorio* se representa *La Comunión de los Apóstoles*. No existe un texto evangélico concreto que relate esta escena, es una interpretación del mensaje que transmite el arte religioso después del Concilio trentino, respecto a la exaltación y culto de la Eucaristía. Aparece en esta representación donde Jesucristo tras la consagración del pan en la última Cena, y fuera de la mesa pascual, imparte la comunión a los apóstoles. Tiene preponderancia la figura de Simón Pedro como *Kefás*, primera piedra sobre la que levantará su Iglesia<sup>20</sup>, y compositivamente son el centro de la obra, Cristo de pie imparte la comunión a san Pedro con la mano derecha, mientras sostiene con la izquierda una patena con varias hostias eucarísticas.

Compositivamente en el lado izquierdo de la figura de Jesucristo aparece un grupo de seis apóstoles atentos y dispuestos mientras se celebra la institución del sagrado sacramento. En el lado derecho, y detrás de la mesa pascual, dos seguidores de Cristo permanecen atentos al desarrollo de la escena, sobre la mesa se exhiben dos jarrones, un pan ázimo y un pequeño cuchillo, todos ellos objetos con simbología eucarística. En la parte inferior izquierda, la representación de un personaje anacrónico al acontecimiento que por su posición arrodillada, en actitud orante, correspondería con el donan-

te de la obra. Destacar el trampantojo de puerta realizado en el fondo de esta parte pictórica en correspondencia con la puerta real que enfrenta con esta pintura mural y que da acceso a la nave central del templo.

#### **ALEGORÍAS DE LAS CUATRO VIRTUDES CARDINALES**

Los textos sobre literatura catequética coinciden, en su mayoría, en destacar que entre las virtudes morales se llaman algunas cardinales porque sostienen y rigen el resto de virtudes. Etimológicamente, se denominan cardinales porque proviene de la palabra latina *cardo*, que significa principal. La literatura patristica ya designaba a éstas como las cuatro cualidades morales principales, especiales y más excelentes del hombre, base de todas las otras virtudes. Estas cuatro virtudes establecen el fundamento de los actos morales humanos, encarnando estos conceptos teológicos a través de las personificaciones de las cuatro Virtudes Cardinales: Prudencia, Justicia, Fortaleza y Templanza<sup>21</sup>. (Fig. 3 y Fig. 4)

#### **Virtud de la Prudencia**

Teológicamente la virtud de la Prudencia hace referencia al conocimiento de las acciones que se deben desear o rechazar, compara los acontecimientos pasados con los presentes, para así poder prever y orientar una correcta acción futura; reflexiona sobre lo que puede suceder y sobre lo que conviene hacer para alcanzar un buen fin. Esta virtud implica conocimiento y deliberación, también capacita para aplicar virtuosamente la verdad a la vida moral, enseña la forma de obrar bien. Este vocablo procede etimológicamente del verbo latino *providere*, que significa prever, ver algo con antelación.

Los textos canónicos que recogen la significación de esta virtud están contemplados en

<sup>20</sup> Mateo 16, 18

<sup>21</sup> SÁNCHEZ RACIONERO, Pedro. *Triángulo de las tres virtudes teológicas Fe, Esperanza y Caridad. Y Cuadrángulo de las cuatro cardinales, Prudencia, Templanza, Justicia, y Fortaleza En que se tocan algunas de sus propiedades y excelencias, e historias muy provechosas: y alguna doctrina de todas facultades: dedicado al glorioso Apóstol S. Pedro*. Toledo, Tomás de Guzmán, 1595.



Fig. 2.- *La comunión de los apóstoles y el lavatorio.* (Fotografía: Juan Valcárcel).



Fig. 3.- Vista general de la cúpula y pechinas del primer tramo de la Capilla de la Comunión. (Fotografía: Juan Valcárcel).

los libros sapienciales<sup>22</sup> del Antiguo Testamento, concretamente en el libro de Proverbios, compuesto por sentencias morales que versan sobre la prudencia humana. Según el pensamiento teológico de Santo Tomás de Aquino la virtud de la prudencia dirige y regula todas las

virtudes morales, la denomina *genitrix virtutum*, origen de todas las virtudes, esta idea, ya contemplada en los primeros textos de los Padres de la Iglesia<sup>23</sup> y considerando esta virtud sobre el resto de virtudes morales, sin la prudencia no existen la justicia, la fortaleza ni la templanza.

<sup>22</sup> C. SPICQ. “La vertu de prudence dans l’Ancien Testament”, en *Revue Biblique*, 42 (1933). pp. 187-210.

*Yo, la sabiduría, habito con la prudencia, y he ballado conocimiento y discreción. (Proverbios 8,12). El hombre prudente oculta su conocimiento, pero el corazón de los necios proclama su necesidad. (Proverbios 12,23). El enojo del necio se conoce al instante, mas el prudente oculta la deshonra. Proverbios (12,16). Todo hombre prudente se conduce con sabiduría; mas el necio manifestará necesidad. (Proverbios 13, 16). El simple todo lo cree, pero el prudente mira bien sus pasos. Proverbios (14,15). La sabiduría del prudente está en entender su camino, más la necesidad de los necios es engaño. Proverbios (14,8). Los simples heredan necesidad, mas los prudentes son coronados de conocimiento. Proverbios (14,18). El prudente ve el mal y se esconde, mas los simples siguen adelante y son castigados. Proverbios (22,3).*

<sup>23</sup> *Homilias de San Juan Crisóstomo sobre el evangelio de san Mateo 33,1.2.* Madrid, BAC, 1995. Traducción de Daniel Ruíz Bueno.



El apóstol y evangelista Mateo, en su texto neotestamentario<sup>24</sup>, nos advierte de las palabras que Cristo dice a los Doce apóstoles respecto a su misión evangelizadora, instigándolos a que fueran prudentes como las serpientes. «*He aquí, yo os envió como a ovejas en medio de lobos; sed, pues, prudentes como serpientes, y sencillos como palomas*».

Respecto a la representación plástica de la virtud de la Prudencia, Cesare Ripa en su tratado de *Iconología*<sup>25</sup> detalla como la Prudencia se representa mediante la personificación de un rostro bifronte referenciando al dios romano Jano<sup>26</sup>, que mira hacia el pasado y el futuro. También señalar que en el emblemático y alegórico texto de Andrea Alciato, *Emblematum liber*<sup>27</sup>, hace referencia a los prudentes –*Prudentes*–, dedicando a esta virtud diez emblemas, e inserta en el emblema XVIII la *pictura* del dios Jano<sup>28</sup>.

Prosiguiendo con la descripción de Ripa, la imagen sostiene con la mano derecha un espejo, el acto de mirarse en el espejo a la hora de tomar decisiones significa conocimiento de sí mismo, y con la mano diestra sujeta una flecha sobre la que se enrosca una serpiente. A sus pies un cuer-

Fig. 4.- Alegorías de las cuatro Virtudes Cardinales. Prudencia, Justicia, Fortaleza, Templanza. (Fotografía: Jesús Montañana).

<sup>24</sup> Mateo 10, 16.

<sup>25</sup> RIPA, Cesare. *Iconologia o vero, Descrittione d'imagini delle virtu, viti, affetti, passioni humane, corpi celesti, mondo e sue parti*. Padova, Pietro Paolo Tozzi, 1611.

<sup>26</sup> Deidad romana considerado dios de todos los comienzos – *initia*– mirando simultáneamente hacia adelante y hacia atrás, futuro y pasado, simboliza el comienzo de un nuevo año, enero– *januarius*–, el primer mes del calendario romano reformado toma su nombre de él, iconográficamente esta representación se recoge en los mensarios medievales.

<sup>27</sup> ALCIATI, Andrea. *Emblemi di Andrea Alciato, buomo chiarissimo, dal latino nel vulgare italiano ridotti*. Padova, P. P. Tozzi, 1626. *Los emblemas de Alciato traducidos en rhimas españolas por Bernardino Daza Pinciano*. Lyon, Guillaume Rouillé, 1549.

<sup>28</sup> «*Jano bifronte, que conoces bien las cosas pasadas y por venir, y que contemplas lo de detrás y ves lo de delante. ¿Por qué te pintan con tantos ojos y rostros? ¿acaso no es porque esta imagen simboliza al hombre precavido*».

SEBASTIÁN LÓPEZ, S. *Alciato, emblemas*. Madrid, Ediciones Akal, 1983, p. 50

vo, que por su conducta, es un animal al que se le ha asignado la cualidad de la prudencia, por su actitud precavida.

Antonio Acisclo Palomino en su obra *Museo Pictórico y Escala Óptica*<sup>29</sup> señala, de forma coincidente con los textos anteriores, la forma de representar esta alegoría.

En la representación pictórica de la capilla, de la *Virtud de la Prudencia*, el tratamiento estilístico ha sido representarla como una matrona romana, envuelta en un gran manto de color verde, asistida por un orondo *putti* en el lado derecho, y por el izquierdo una gran filacteria nombra su virtud. La imagen femenina sostiene con su mano derecha un espejo en el que se le enrosca una pequeña serpiente, símbolos y atributos que le caracterizan según mandan los cánones iconográficos de Ripa.

### ***Virtud de la Justicia***

Según los textos catequéticos que explicita el Catecismo de la Iglesia Católica<sup>30</sup>, sobre las condiciones de las virtudes cardinales, «La justicia es la virtud moral que consiste en la constante y firme voluntad de dar a Dios y al prójimo lo que les es debido. La justicia para con Dios es llamada “la virtud de la religión”. Para con los hombres, la justicia dispone respetar los dere-

chos de cada uno y a establecer en las relaciones humanas la armonía que promueve la equidad respecto a las personas y al bien común. El hombre justo, evocado con frecuencia en las Sagradas Escrituras, se distingue por la rectitud habitual de sus pensamientos y de su conducta con el prójimo.

Varias son las fuentes escritas que determinan esta virtud, entre ellas, los textos canónicos veterotestamentarios del Levítico<sup>31</sup> señalan que: «*Siendo juez no hagas injusticia, ni por favor del pobre, ni por respeto al grande: con justicia juzgarás a tu prójimo*». Y el texto paulino a los Colosenses<sup>32</sup> indica como la justicia se imparte tanto en la parte terrenal como celestial: «*Amos, dad a vuestros esclavos lo que es justo y equitativo, teniendo presente que también vosotros tenéis un Amo en el cielo*»..

Palomino describe como debe representarse la virtud de la Justicia, siguiendo los principios que dicta el renacentista Ripa<sup>33</sup>. Advierte que la figuración pictórica referente a esta alegoría deberá ir vestida de blanco, en su atribución a la pureza, sostendrá los fasces consulares y la segur, y junto a ella el peso y la espada, con objeto de pesar y medir el castigo respectivamente.

Los atributos principales, que ha destacado el artífice de las pinturas, han sido contemplar la vestimenta de la matrona de color blanco,

29 PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Acisclo Antonio. *El Museo Pictórico y Escala óptica. Tomo segundo. Practica de la pintura, en que se trata de el modo de pintar à el Olio, Temple y Fresco, con la resolution de todas las dudas, que en su manipulación pueden ocurrir. Y de la Perspectiva común, la de Techos, Angulos, Teatros, y Monumentos de Perspectiva, y otras cosas muy especiales, con la direccion y documentos para las Ideas, ò Assuntos de las Obras, de que se ponen algunos exemplares.* Madrid, viuda de Juan Garcia Infançon, 1724. Libro nono, capítulo XI, pp. 308-309. «*La Prudencia se representa en una matrona con dos rostros, de los quales el posterior es de anciano: se está mirando á un espejo, y tiene una sierp rodeada á un brazo. La Prudencia es una virtud, que segun san Agustin ordena lo presente, acuerda lo pasado, y previene lo futuro. Por eso se le pone en la parte posterior de la cabeza el rostro de un anciano, que mira lo pasado, y en la anterior el otro, con que ordena el presente, y previene lo futuro, regulando sus acciones con el espejo. La sierpe es símbolo de la Prudencia, porque quando recela algún riesgo, resguarda la cabeza, cercandola con repetidas vueltas, y lazos de su cuerpo, para defendr la virtud vital y animal que principalmente en ella reside. Y asi nos enseña, que por resguardar la virtud, hemos de exponer á los golpes de la fortuna qualesquiera otras cosas, por muy estimadas que sean, que esta es la verdadera Prudencia: por lo qual dixo Christo Señor nuestro, que seamos prudentes como las serpientes*». [sic]

30 Con ocasión del vigésimo aniversario del Concilio Ecueménico Vaticano II, el Papa Benedicto XVI aprueba y publica, el 28 junio de 2005, la revisión de los textos catequéticos anteriores compilados en el Catecismo de la Iglesia Católica. *Catecismo de la Iglesia Católica Compendio. Tercera Parte. La Vida en Cristo. La Vocación del Hombre: La Vida en el Espíritu.* Capítulo Primero. La dignidad de la persona humana. Artículo 7. Las Virtudes. Roma, Libreria Editrice Vaticana, 2005. En: <http://www.vatican.va/archive/catechism>

31 Levítico 19, 15

32 Colosenses 4, 1

enarbolando con la mano derecha la espada. El *putti* que la acompaña por el lado izquierdo, sostiene un elaborado libro cerrado, posiblemente haciendo alusión a la Biblia, como atributo que remite a la intercesión de la justicia divina. En el lado derecho de la imagen femenina una gran ave aparece representada, en principio siguiendo los cánones de Ripa<sup>34</sup>, sería un avestruz, simbolizando que las cosas que llevan a juicio, por complejas que sean deben ser desmarañadas con mucha paciencia, al igual que un avestruz digiere los hierros que haya podido ingerir. También podría hacer referencia a no esconder la cabeza como hace el avestruz ante los problemas graves.

### **Virtud de la Fortaleza**

Continuando con la descripción que realiza la literatura catequética sobre las virtudes cardinales<sup>35</sup>, «*La fortaleza es la virtud moral que asegura en las dificultades la firmeza y la constancia en la búsqueda del bien. Reafirma la resolución de resistir a las tentaciones y de superar los obstáculos en la vida moral. La virtud de la fortaleza hace capaz de vencer el temor, incluso la muerte, y de hacer frente a las pruebas y a las persecuciones. Capacita para ir hasta la renuncia y el sacrificio de la propia vida por defender una causa justa*».

En los textos apocalípticos del evangelista Juan<sup>36</sup>, se equipara, la virtud de la fortaleza, a la columna con el hombre justo como símbolo de fuerza, firmeza y vigor de la fe.

Iconográficamente esta alegoría se personifica, siguiendo los postulados de Ripa como una

mujer vestida con armadura o con una túnica de color leonado, apoyada en una columna «*porque de los elementos de un edificio éste es el más fuerte y el que sostiene a los otros*». Otros atributos son un escudo en que suele aparecer un león y una rama de roble, que aluden a la capacidad de hacer frente a las pasiones y a la fortaleza del alma, respectivamente. Respecto a su representación simbólica Palomino, de nuevo, señala que la virtud de la Fortaleza deberá figurarse a través de los atributos señalados por Ripa.

En la representación de la pechina aparece sentada sosteniendo con su brazo derecho el asta, que simboliza y demuestra superioridad y señorío, condiciones que se adquieren con la fortaleza, tal y como señala Ripa; y a su izquierda el atributo más característico de esta virtud, una poderosa columna truncada circundada por la filacteria que la designa. Su indumentaria alusiva a su representación más icónica, la armadura y tocada con yelmo, de forma y estilo clasicista, que muestra la firmeza del cuerpo que resiste los embates anímicos y físicos.

### **Virtud de la Templanza**

La fuente escrita catequética, *Catecismo de la Iglesia Católica*<sup>37</sup>, define a la virtud de la Templanza como «*La virtud moral que modera la atracción de los placeres y procura el equilibrio en el uso de los bienes creados. Asegura el dominio de la voluntad sobre los instintos y mantiene los deseos en los límites de la honestidad. La persona moderada orienta hacia el bien sus apetitos sensibles, guarda una sana discreción y no se deja arrastrar “para seguir la pasión de su corazón.”*»

33 Palomino maneja con asiduidad en su obra *Museo Pictórico y Escala Óptica*, la edición de *Iconología* de C. Ripa, fechada en 1611. Véase BERNAL NAVARRO, Juana C. “Estudio del ciclo iconográfico de San Nicolás Obispo y San Pedro de Verona”, en *Intervención arquitectónica y pictórico-ornamental en la Iglesia Parroquial de San Nicolás Obispo y San Pedro Mártir de Valencia*. Valencia, Parroquia de San Nicolás, 2017, pp. 64-97.

34 RIPA, Cesare. *Iconología*, (II), Madrid, Akal, 1996, pp. 9-10.

35 Con ocasión del vigésimo aniversario del Concilio Euménico Vaticano II, el Papa Benedicto XVI aprueba y publica, el 28 junio de 2005, la revisión de los textos catequéticos anteriores compilados en el *Catecismo de la Iglesia Católica Compendio*. Tercera Parte. *La Vida en Cristo. La Vocación del Hombre: La Vida en el Espíritu*. Capítulo Primero. La dignidad de la persona humana. Artículo 7. Las Virtudes. Roma: Libreria Editrice Vaticana, 2005. En: <http://www.vatican.va/archive/catechism>

36 Al vencedor yo le haré columna en el templo de mi Dios. *Apocalipsis* 3, 12.

37 *Op. cit.* <http://www.vatican.va/archive/catechism>

La Templanza representada de forma simbólica responde a la cualidad humana que alude indistintamente al equilibrio y la moderación sin dejarse arrastrar por placeres desenfrenados.

Ripa describe varias formas de representar alegóricamente esta virtud, en primer lugar, la describe como una mujer vestida de color púrpura que sostiene una rama de palma en la diestra y en la siniestra un freno. Apunta que la Templanza proyecta en el hombre una equilibrada moderación que debe estar determinada por un acertado raciocinio respecto a los placeres del cuerpo, según son percibidos de forma organoléptica. Simboliza esta moderación por el color púrpura de la vestimenta de la matrona. Respecto al atributo de la palma apunta que encarna el premio celestial recibido por los que controlan y dominan sus pasiones, símbolo de la victoria, de ahí que sea el atributo genérico, por antonomasia, de todos los santos mártires. También la referencia para representarla con otras formas icónicas, como una mujer que sostenga en la mano derecha un freno y en la izquierda un péndulo, correspondiente al equilibrio necesario entre el movimiento y el reposo; y el freno en correspondencia con el dominio de las pasiones.

Palomino, indica que debe representarse una mujer que sostenga un «cíngulo en la mano, según el texto: *Sint lumbi vestri praecincti*<sup>38</sup>; y en la otra un freno, para mostrar que la Templanza ha de corregir, y frenar los desórdenes de nuestros apetitos, y pasiones.»

Refiriendo de nuevo la literatura emblemática, Alciato en el emblema XXVII, representa un grabado con la figura de Némesis –diosa griega de la venganza justa y del equilibrio de la condición humana– portando como atributo un codo

y un freno apuntando que mide las acciones humanas e invita a refrenar los actos, para hacer las cosas con miramiento y medida. *Némesis sigue y observa las huellas de los hombres, y lleva en la mano el codo y los duros frenos, para que no bagas daño ni digas malas palabras, y manda guardar la medida en todas las cosas*<sup>39</sup>.

### 3 SEGUNDO TRAMO DE LA NAVE DE LA CAPILLA. REPRESENTACIÓN DE LOS CUATRO EVANGELISTAS EN LAS PECHINAS, ESPACIO DEL ALTAR

La autoría de estas pinturas ejecutadas al temple a la cola, representando a los cuatro Evangelistas en cada una de las pechinas que sustentan la cúpula, corresponde al pintor valenciano, José Gallel, datadas en 1858, tal y como aparecen signadas por el artista en cada uno de los extremos de las pechinas, y puesto de manifiesto tras las tareas de restauración llevadas a cabo en esta actuación conservativa.

Escasos son los datos biográficos del pintor valenciano José Gallel y Beltrán, será el aristócrata José Ruiz de Lihory y Pardines<sup>40</sup> (València, 1852-1920), junto a Vicente Boix Ricarte<sup>41</sup> (Játiva, 1813-Valencia; 1880), y el periodista Manuel Ossorio y Bernard<sup>42</sup> (Algeciras, 1839-Madrid 1904) quienes recogen ciertos y breves aspectos de su vida y trayectoria artística. Nacido en Valencia, el 4 de noviembre del año 1825, en el seno de una humilde familia. Su aptitud por el dibujo le conduce al ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de Valencia, llegando a ser premiado con dos pensiones. Apuntan Ossorio y Boix que presenta varias obras en diferentes certámenes. En la Exposición Pública -sección Bellas Artes-, organizada por la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia<sup>43</sup>, en el año 1855, y coincidiendo con el cuarto

<sup>38</sup> “Estén preparados, ceñidos”. Lucas 12, 35.

<sup>39</sup> SEBASTIÁN LÓPEZ, S. *Op. cit.*, p. 61.

<sup>40</sup> RUIZ DE LIHORY Y PARDINES, José. Barón de Alcahalí y Mosquera. *Diccionario biográfico de artistas valencianos*. Valencia, Federico Doménech, 1897, p.127.

<sup>41</sup> BOIX RICARTE, Vicente. *Noticia de los artistas valencianos del siglo XIX*. Valencia, Manuel Alufre, 1877, p. 35.

<sup>42</sup> OSSORIO Y BERNARD, Manuel. *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. (I), Madrid, Ramón Moreno, 1868, p. 261.

<sup>43</sup> ROIG CONDOMINA, Vicente María. “Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia como promotora de la Bellas Artes: el ejemplo de las exposiciones del siglo XIX” en Real Sociedad Económica de Amigos del País. *Anales 1999-2000* (II), Valencia, 2001, pp. 925-933.

centenario de la canonización de San Vicente Ferrer, presenta una obra original *Asunto histórico de San Vicente*, y una copia de *San Vicente predicando*; es elogiado por la prensa del momento, y en la Exposición Regional de 1867 llega a obtener una Mención Honorífica por una obra de la serie *Países*. En 1868, la Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País organizó la Exposición Aragonesa de Agricultura, la Industria y las Artes, en la Glorieta de Pignatelli de Zaragoza, Gallel concurre a este certamen con un paisaje y una escena de género que representa una pareja de labradores, según detalla ampliamente Manuel Ossorio.

Dentro de su actividad plástica, José Gallel se dedica, también, a la pintura escénica<sup>44</sup>, sobresaliendo por sus notables decoraciones teatrales como en el cuento cómico fantástico de José María Liern, *El laurel de plata*<sup>45</sup>, junto a los artistas José Brel y Antonio García, representado en el Teatro Princesa de Valencia, el 16 de marzo de 1968, para el cual realizó los siguientes telones, *El palacio de la riqueza*, *La mansión de la dicha* y *Un campo de mies*.

Sus obras más importantes están ejecutadas al fresco y generalmente de temática religiosa, según el Barón de Alcahalí<sup>46</sup> existe obra suya en las iglesias de las localidades de Carlet, Alfafar, Aldaia, Picassent, Luchente, Soneja, Almácer, en la Capilla de Nuestra Sra. de los Desamparados de Valencia, y en la obra que ocupa este estudio, en la Iglesia de San Nicolás de Valencia, aunque sin especificar su ubicación en la Capilla de la Comunión.

Iconográficamente cada pechina alberga la representación de los autores de los cuatro

Evangelios del Nuevo Testamento. La cuaterna evangelista manifiesta el contenido doctrinal de sus textos al simbolizar el mensaje de Cristo en los escritos neotestamentarios. Cada santo evangelista aparecerá individualizado por sus atributos personales y distintivos.

La forma de representación será mediante el *tetramorfo*, las cuatro formas, proveniente de los textos patrísticos y en concordancia entre el Nuevo y el Antiguo Testamento, surge ya en los albores de la era cristiana la figuración de los cuatro evangelistas como los cuatro símbolos, caracterizando a cada uno de ellos, San Mateo representado como un ángel, San Marcos como un león, San Lucas como un buey y San Juan como un águila.

Esta manifestación icónica, aparecerá muy desarrollada en el arte románico, enmarcando y rodeando la figura del Pantocrátor, Cristo en majestad, *Maiestas Domini*, el Cristo Glorioso, Gobernador del mundo, entronizado entre las cuatro formas indicando que él es: *Ego sum lux mundi*<sup>47</sup>, generalmente inscrito en una mandorla, mayestático e imperioso, con la mano derecha alzada en posición de efectuar la bendición apostólica y la izquierda, apoyada sobre el *Libro de la Vida* o la palabra de Dios. Suelen disponerse los cuatro seres vivientes alados dos arriba y dos abajo ofreciendo la imagen del cuadrado cósmico, cielo y tierra, el hombre y/o ángel y el águila arriba, el toro y el león abajo.

Las fuentes escritas que recopilan esta representación simbólica del tetramorfo son varias, la primera proviene del texto veterotestamentario del profeta Ezequiel<sup>48</sup>.

Los cuatro símbolos de los Evangelistas

44 Véase BONET SOLVES, Victoria E. “José Gallel y Beltrán: perspectivas y paisajes, una profesión” en *Ars Longa: Cuadernos de Arte*, Universitat de València, Departament d’Història de l’Art, 2, 1991, pp. 69-72

45 LIERN, Rafael María. *El laurel de plata: cuento cómico-fantástico en tres actos, escrito sobre el pensamiento de una obra francesa*. Madrid, J. Rodríguez, 1868.

46 RUIZ DE LIHORY Y PARDINES, José, *op. cit.* p. 128.

47 Juan 8,12. “Yo soy la luz del mundo”.

48 Ezequiel 1, 5-14. «En su centro había figuras semejantes a cuatro seres vivientes. Y este era su aspecto: tenían forma humana. Tenía cada uno cuatro caras, y cuatro alas cada uno de ellos. Sus piernas eran rectas, y la planta de sus pies era como la planta de la pezuña del ternero, y brillaban como bronce bruñido. Bajo sus alas, a sus cuatro lados, tenían manos humanas. En cuanto a las caras y a las alas de los cuatro, sus alas se tocaban una a la otra y sus caras no se volvían cuando andaban; cada uno iba de frente hacia adelante. Y la forma de sus caras era como la cara de un hombre; los cuatro tenían cara de león a la derecha y cara de toro a la izquierda, y los cuatro tenían cara de águila; así eran sus caras. Sus alas se extendían por encima; con dos se tocaban uno a otro y con dos cubrían su cuerpo».

como satélites de Cristo aparecen también referenciados en el libro neotestamentario del *Apocalipsis*<sup>49</sup> de san Juan, en concordancia con el texto profético veterotestamentario de Ezequiel.

En cuanto a los textos patrísticos que recogen las obras de san Ireneo de Lyon, san Agustín de Hipona, y san Jerónimo de Estridón no varían en asignar a cada evangelista su asignación en estos animales simbólicos, pero sí su interpretación y el sentido cristológico de los *cuatro seres vivientes*.

- San Ireneo, en el siglo II, en su obra *Contra los herejes*, estipula que el león representa la realeza, el buey de sacrificio, el hombre de la encarnación, y el águila del espíritu que sostiene a la Iglesia.

- San Jerónimo de Estridón, en el siglo IV, como traductor de textos griegos y latinos, en la obra *Homilías de Orígenes sobre Jeremías y Ezequiel*, sostuvo también que cada uno de los seres vivientes representaban a los evangelistas. El hombre simbolizaría a Mateo, por lo tanto, la encarnación, porque su evangelio se inicia con la genealogía humana de Cristo y su nacimiento; el león a Marcos, la predicación, porque inicia su texto nombrando a Juan Bautista, *voz que clama en el desierto* (Mt 1, 3), y el león es un animal representativo del desierto; el toro a Lucas, el sacrificio, porque abre su relato con el sacrificio de Zacarías, siendo el toro un animal sacrificial, y recrea la pasión de Cristo; y el águila a Juan, la ascensión, porque su escrito es el más abstracto y el que se eleva sobre los demás. Estas asociaciones prefigurativas serán trasladadas literalmente a las representaciones artísticas.

- San Agustín de Hipona, siglo IV, asignará estos cuatro seres zoomorfos en la única figura de Cristo Redentor, especificando que Cristo nació como hombre, se comportó como león, fue inmolado como un becerro y voló como un águila<sup>50</sup>. Simbolizando con estas formas la interpretación de los cuatro momentos fundamentales de la vida de Jesucristo, nacimiento, muerte, resurrección y ascensión. Esta misma idea será recopilada a inicios del siglo XII por el religioso medieval Honorio de Autun en su obra *Elucidarium*<sup>51</sup>, y también mantenida por Guillermo Durando, a mediados del siglo XVI, en el tratado *Prochiron*<sup>52</sup> *vulgo rationale divinatorum officiorum*, insistiendo en la idea de que *Christus erat homo nascendo, vitulus moriendo, leo resurgendo, aquila ascendendo*.

Adoptando la opinión de san Jerónimo, el teólogo español, Interián de Ayala en su magna obra *El pintor cristiano, y erudito, ó tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar, y esculpir las Imágenes Sagradas*<sup>53</sup>, señala que incluso la clase social más humilde reconoce a los cuatro Evangelistas a través de su manifestación con los figuras zoomorfas que había referido el profeta Ezequiel en su texto bíblico, y también señala que este concepto lo recoge los Oficios del Orden Sagrado, insistiendo y reiterando que el evangelista Mateo tiene la figura de hombre, Marcos de león, Lucas de buey y Juan de águila.

Compositivamente la representación individualizada, en las pechinas de la cúpula de este tramo de la capilla, de los cuatro evangelistas es prácticamente similar, sentados sobre pomposa nube en actitud de redactar el sacro texto, rodeados de pequeños seres celestes, *putti* y ca-

49 Juan 4, 6-8. «Alrededor del trono divino vió a cuatro animales con seis alas y muchos ojos cada uno, el primero semejante a un león, el segundo semejante a un becerro, el tercero tenía la figura de un hombre y el cuarto de águila».

50 DE HIPONA, San Agustín. *Sermones de tempore*, 210. (PL 38 1050). «Ille autem quatuor animalium de Apocalypsi Ioannis figuras in se uno exprimens, natus ut homo, operatus ut leo, immolatus ut vitulus, volavit ut aquila».

51 DE AUTUN, Honorio. *Elucidarium Sive Dialogus de Summa Totius Christianae Theologiae*. En: Documenta Catholica Omnia. Jean Paul Migne, PL 172 (1109 - 1176D).

52 DURANDO, Guillermo. *Prochiron, Vulgo Rationale Divinatorum Officiorum*. Lvgdvni, 1551.

53 DE AYALA, Juan Interián. *El pintor cristiano, y erudito, ó tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar, y esculpir las Imágenes Sagradas*. Madrid, Joaquín Ibarra, 1782. En *Libro VI. De las pinturas, é imagenes de los Santos, cuyas Festividades se celebran en el segundo trimestre del año. Capitulo III, De las Pinturas, é Imágenes de S. Marcos Evangelista*. [sic]

becillas aladas, sosteniendo el atributo genérico que les reconoce e identifica como creadores de los Evangelios, la pluma; y por último, con sus respectivos atributos particulares que los caracterizan e individualizan a cada uno de ellos. (Fig. 5)

### ***San Mateo Apóstol y Evangelista***

El apóstol y evangelista Mateo, uno de los Doce que acompañaron a Cristo en su vida terrenal, antes de su vocación apostólica ejercía de publicano en la ciudad de Cafarnaúm<sup>54</sup>. También es conocido con el nombre de Leví, el de Alfeo, según citan los sinópticos Marcos y Lucas<sup>55</sup>. La llamada de Jesús la describe en el capítulo 9 de su texto neotestamentario. En los libros del Nuevo Testamento la figura de Mateo protagonizando algún episodio durante la vida terrenal de Cristo, aparte del episodio de su vocación, no tendrá más protagonismo, pero es indiscutible su importancia como apóstol y especialmente, evangelista al atribuirle la redacción del Evangelio según San Mateo, pese a no constar en el escrito evangélico el nombre de Mateo como su autor, la tradición escrita a partir de los Padres Apostólicos, especialmente Papías, será atribuirlo a Leví, identificado con Mateo; de esta labor escriturística surgirá su representación iconográfica muy tipificada a lo largo de la historia del arte.

En esta representación aparece sentado so-



Fig. 5.- Pechinas de los cuatro Evangelistas. *San Mateo, San Marcos, San Lucas, San Juan.* (Fotografía: Jesús Montañana).

<sup>54</sup> BERNAL NAVARRO, Juana C. *Op. cit.* pp. 185-190.

<sup>55</sup> Lucas 5, 27-32.

bre algodónada nube, y flanqueado por un par de pequeños entes divinos angelicales. Representado con su indumentaria propia de túnica y manto, de color verde y azul, respectivamente. Coronado por un sencillo nimbo circular, luenga barba blanca y calvicie prominente, señalando su avanzada edad; tal y como establece Interián de Ayala<sup>56</sup> a la hora de representarlo físicamente.

Flanqueado por su lado derecho, de su atributo fundamental, un ángel, distintivo derivado del *tetramorfo*. En ocasiones, también puede sustituir la figura angélica, la imagen de un niño de corta edad, referenciando la humanidad de Cristo y su encarnación en hombre. Sostiene con la mano derecha una pluma, símbolo específico por su redacción del Evangelio, y en el lado izquierdo un *putti* sostiene una cartela que referencia el texto del Nuevo Testamento.

### **San Marcos Evangelista**

San Marcos es el autor del segundo Evangelio, según el canon de la Biblia, posiblemente redactado en Roma, a petición de la comunidad cristiana de los romanos, para tener por escrito las enseñanzas de san Pedro, según revelan los textos de algunos padres de la Iglesia.

Los textos hagiográficos<sup>57</sup> que recopilan la vida de San Marcos recogen que fue discípulo de san Pedro, y que predicó en Cirene y en Alejandría, aquí fundó la primera iglesia cristiana; fue en esta ciudad donde padeció el martirio.

En esta representación aparece sentado so-

bre plácidas nubes, apoyada su pierna derecha y ataviado con sandalia, sobre su atributo por excelencia, el león. Bordeado por seres angélicos, un *putti* sostiene el libro mientras san Marcos esta en actitud de redactar su evangelio. Sus insignias, túnica y manto, en color azul, respectivamente. Coronado por un sencillo nimbo circular.

### **San Lucas Evangelista**

San Lucas, artífice de dos textos neotestamentarios, el tercer *Evangelio* y los *Hechos de los Apóstoles*, donde se narra el periodo apostólico, y los primeros tiempos de la Iglesia y su acción evangelizadora. Junto a san Marcos son los dos evangelistas que no han sido discípulos directos de Jesucristo, y no pertenecían al grupo de los Doce apóstoles.

Siguiendo los textos hagiográficos<sup>58</sup> que recogen la vida de san Lucas, era natural de Antioquía, y médico de oficio, de padres nobles e inclinado desde la infancia al estudio de las ciencias, honesto y puro. Fue convertido por el apóstol de los gentiles, san Pablo, y fue su discípulo acompañándolo por tierras griegas e italianas, en Roma asistió a los martirios de los dos pilares de la Iglesia, San Pedro y San Pablo. Siguió predicando el mensaje cristiano en Egipto y Tebaida, convirtiendo gran número de gentiles; algunos escritos, siguiendo el pronunciamiento de san Jerónimo de Estridón, precisan que murió de muerte natural a la edad de ochenta y cuatro años en Bitinia, en cambio otros recalcan las ideas de San Gregorio Nacianceno y San

56 INTERIÁN DE AYALA, Juan. *Op. cit.* Libro Séptimo (*De las pinturas, é imagenes de los Santos, cuyas Festividades se celebran en el tercer trimestre del año*), Capítulo X. *Las Imágenes, y Pinturas de S. Mathéo Apostol.* « Y por lo que mira á las Imágenes, y Pinturas de este Apostol, y Evangelista, débese en primer lugar tener presente, que no se le ha de pintar joven, como pensaron algunos, sino verdaderamente viejo, y acaso mayor de setenta años. Pues habiendo muerto el año 70 de la Era vulgar Christiana, como lleva la opinion comun; y constando por otra parte, que Christo le llamó al Apostolado, no joven, como á San Juan Evangelista, segun afirman comunmente los Intérpretes de los Evangelios (de donde se convence, que era Publicano, y tratante, que entendía en negocios del siglo, y en las cobranzas de tributos; lo que apenas puede convenir á un mozo) por consiguiente es verisimil, que era de la misma edad temporal de Jesu-Christo, el qual tenia treinta y un años, ó poco menos, quando llamó al Apostolado á S. Mathéo. Y si se admite que tenia entonces alguna mas edad que el Señor, lo que no es inverisimil; se colegirá debérsele pintar mayor de setenta años, como insinuábamos poco antes.» [sic]

57 DE RIBADENEYRA, Pedro. *Flos Sanctorum de las Vidas de los Santos. Tomo I, contiene la vida de los Santos, incluidas en los meses de Enero, Febrero, Marzo, y Abril.* Barcelona, Consortes Sierra, Oliver, y Martí, 1790.

58 DE LA VORAGINE, Santiago. *La Leyenda Dorada*, edición traducción del latín Fray José Manuel Macías. Madrid, Alianza Editorial, 1982.

DE VEGA, Pedro. *Flos Sanctorum: La vida de nuestro señor Iesu Christo, y de su Sanctissima Madre, y de los otros Santos.* Zaragoza, Jorge Coci, 1544.

Paulino donde especificaban que sufrió el martirio en Patras junto a San Andrés apóstol. Nicéforo Calixto llegará a relatar el tipo de martirio sufrido, colgado en un olivo.

Se le atribuye la leyenda de ser el pintor de la Virgen María, y en ocasiones puede aparecer representado pictóricamente por este relato. Y según los textos que narran la vida de san Lucas, el retrato de la Virgen, más celebre y devocional se conserva en la Basílica de Santa María la Mayor en Roma.

En la representación que nos ocupa aparece sentado sobre algodonosa nube, apoya en actitud pensativa el brazo izquierdo sobre el buey, su símbolo y atributo por excelencia, con la diestra sostiene su distintivo genérico, la pluma en actitud de escribir el evangelio que mantiene sobre su regazo, mientras tanto, un *putti* le ayuda en la tarea sosteniendo un tintero y otra pluma de reserva. Sus insignias, túnica de color amarillo y manto, en color ocre. Simplemente, coronado por un sencillo nimbo circular.

### ***San Juan Evangelista y Apóstol***

San Juan apóstol y evangelista, autor de varios textos canónicos del Nuevo Testamento: el cuarto *Evangelio*, donde establece en sus escritos las referencias a él mismo, narradas en tercera persona, como el discípulo amado de Jesucristo que lo acompaña en los momentos más significativos de su predicación, pasión y resurrección; el Libro del *Apocalipsis* o Libro de la Revelación,

la *Primera Epístola de Juan* destinada a las comunidades cristianas de Asia Menor, La *Segunda Epístola de Juan*, y la *Tercera Epístola de Juan*.

La evangelización asignada a san Juan en los textos apócrifos,<sup>59</sup> *Hechos de Juan -Acta Ioannis-*, comienzan directamente con la decisión del apóstol, tras una visión celestial, de partir a la ciudad Éfeso, puesto que legendariamente se le atribuye su predicación por regiones de Asia. Los escritos hagiográficos recogen estas gestas doctrinales.<sup>60</sup>

Iconográficamente el Apóstol y Evangelista Juan aparece sentado sobre lanuda nube, flanqueado por un par de pequeños seres celestiales. Representado con su indumentaria propia de túnica y manto, de color verde y rojo, respectivamente.

Coronado por un sencillo nimbo circular, barba siriaca y larga melena, determinando su joven edad, característica física que acompaña la mayoría de sus representaciones. Flanqueado por el lado derecho de su atributo fundamental, el águila, procedente de su relación con el tetramorfo. Sostiene con la mano derecha una pluma, símbolo específico por su redacción del Evangelio y el texto del *Apocalipsis*, y en el lado izquierdo, un *putti* sostiene una cartela que referencia el texto evangélico.

## **4 LA RESTAURACIÓN DE LA DECORACIÓN PICTÓRICA MURAL**

La estructura arquitectónica de la original

---

DE RIBADENEYRA, Pedro. *Flos Sanctorum de las Vidas de los Santos. Tomo III, contiene la vida de los Santos, incluidas en los meses de Septiembre, Octubre, Noviembre, y Diciembre*. Barcelona, Consortes Sierra, Oliver, y Martí, 1790.

59 A fines del siglo II, ya circularían textos que más tarde germinarían en la obra *Hechos de Juan -Acta Ioannis-*, puesto que son nombrados y recogidos en escritos realizados por San Ireneo de Lyon, Clemente de Alejandría y Tertuliano. En: PIÑERO, A. *Hechos apócrifos de los apóstoles. Hechos de Andrés, Juan y Pedro, Acta Ioannes*. Madrid, B.A.C., 2004, p. 239.

60 Santiago de la Vorágine, respecto a las hazañas de san Juan, señala: «Juan, apóstol y evangelista, amigo del Señor y virgen por expreso deseo de Dios, al dispersarse los demás apóstoles tras la fiesta de Pentecostés, marchó a Asia, en donde fundó numerosas comunidades cristianas o Iglesias».

Ribadeneyra indica: «En Assia predicó San Juan la doctrina del Cielo, que havia bebido en el pecho del Señor, y fundó en ella siete Iglesias en siete principales ciudades, que fueron Efeso, Esmirna, Pergamo, Tyatira, Filadelfia, Sardis, y Laodicea: y en toas ordenó Sacerdotes, que administrasen los Sacramentos a los cristianos que havian en ellas». [sic]

tipología de la capilla, con sus dos cúpulas sobre pechinas y el aprovechamiento de inmuebles precedentes, determina los espacios murales donde se desarrollan sus tres programas pictóricos.

Resulta habitual, denominar como pintura al “fresco” toda muestra de expresión pictórica plasmada sobre el muro. Sin embargo, los recursos técnicos empleados por los pintores murales son muy variados. Los estudios derivados de actuales restauraciones están ayudando a una nueva percepción y clasificación de la tradición pictórica mural.

Los tres conjuntos murales que decoran la capilla, representan un pequeño “catálogo” de procedimientos y técnicas de pintura por su diversidad y periodo de ejecución. Joaquín Pérez se expresa con dos técnicas distintas en la parte dieciochesca de la capilla, el óleo en el *Lavatorio* y *La Comunión de los Apóstoles*, y el fresco en su versión barroca, para las *Virtudes Cardinales*. Por su parte, José Gallel elige el temple a la cola en sus *Evangelistas*.

Cada una de estas técnicas, así como las del resto de los elementos ornamentales, se han visto afectadas por la paulatina aparición de deficiencias estructurales, manifestaciones de humedad en todas sus modalidades, y la acción humana, alcanzando un importante grado de deterioro.

Para entender correctamente los mecanismos de deterioro y diseñar los procesos de restauración es necesario antes de cualquier intervención, profundizar en la técnica y los materiales constitutivos de cada mural.

### ***Las Virtudes Cardinales***

La técnica al “fresco” empleada por Joaquín Pérez para pintar las virtudes cardinales, está más cerca de los procedimientos de “me-

dio fresco” o “pintura a la cal” que del genuino *buon fresco*. Sin embargo, esta manera de proceder guarda relación directa con las técnicas fresquistas murales que, por ejemplo, empleara Dionís Vidal, en la nave central de la iglesia, de la mano de su maestro Antonio Palomino.<sup>61</sup>

El estudio visual y analítico ha revelado algunas singularidades. La más significativa es la ausencia de “jornadas”. Siendo superficies no excesivamente grandes (2,4 m<sup>2</sup>), el artista no planificó la ejecución de las pinturas en las necesarias etapas de tendido de *intonaco* y el consiguiente fijado de los pigmentos por carbonatación. En realidad, sobre las principales masas de color (sí aplicadas en un revoque fresco de no más de dos milímetros de espesor), Pérez extendía nuevas capas de pigmentos mezclados con agua y lechadas cálcicas o directamente al seco, aglutinándolos con cola de gelatina. Este hecho justifica la presencia de pigmentos que como la azurita, no soportarían la alcalinidad del hidróxido cálcico durante su fraguado.

La paleta cromática identificada consta de los siguientes pigmentos: bermellón, tierras naturales y amarillo de Nápoles para las carnaciones; tierras rojas, bermellón y minio en los tonos rojos; tierras y amarillo de Nápoles en los amarillos; tierra verde para verdes y azurita y esmalte en los azules.

A través de algunas pérdidas del revoque pictórico o defectos originales de la aplicación de la pintura, se ha podido ver como el dibujo se realizó a modo de “sinopia”, sobre el enfoscado de yeso, con el que estaba revocado el tabique de ladrillo de la fábrica de la pechina. Otro elemento interesante de la técnica, es el empleo en algunos puntos, de una especie de *verdaccio*<sup>62</sup> o capa subyacente de tonos marrones que ayudaría a encajar rasgos y medios tonos de la composición.

La causa principal de deterioro de las pe-

61 Véase SÁNCHEZ PONS, Mercedes; OSCA PONS, Julia. “Análisis técnico y compositivo de la pintura” en *Intervención arquitectónica y pictórico-ornamental en la Iglesia Parroquial de San Nicolás Obispo y San Pedro Mártir de Valencia*. Valencia, Parroquia de San Nicolás, 2017, pp. 98-110

62 CENNINI, Cennino. *El libro del arte*. Madrid, Akal, 1988, p. 116.

chinas fue la humedad. Los viejos inmuebles que se remodelaron para albergar la capilla tienen sendas cubiertas que desaguan en distintas orientaciones y a lo largo del tiempo han sido vía de filtraciones. *La Prudencia* y *La Justicia* eran las pechinas más afectadas. Su disposición bajo los puntos de filtración, a los lados del arco toral que separa las dos etapas constructivas de la actual capilla, las expuso con mayor frecuencia al agua de lluvia. Como consecuencia de estos fenómenos, los vértices inferiores y laterales internos presentaban un revoque pictórico pulverulento y abundantemente repintado.

En general, la estructura mural de las pechinas ha permanecido en buen estado, con unas pocas separaciones y abolsamientos entre revoques. Golpes, roces y pequeñas pérdidas de película pictórica suponían el conjunto de lesiones superficiales. Sólo de forma aislada se hacía visible en el vértice derecho de la *Templanza* una grieta propia del asentamiento de arcos y vanos.

Las características de la técnica y su estado de conservación en las áreas afectadas por la humedad, han limitado enormemente los procesos de limpieza. La débil carbonatación o la presencia de aglutinantes proteicos hacía, que la mayoría de la superficie pictórica mostrara cierta sensibilidad a los tratamientos acuosos. Sin embargo, su cohesión y resistencia mecánica eran buenas.

La metodología general de limpieza ha consistido en una limpieza en seco con goma *Mars Stadler*<sup>63</sup> mediante borrado que ha permitido la retirada de los principales depósitos de suciedad superficial.

Individualizados los sedimentos más tenaces, los repintados y las áreas de los revoques pulverulentos fue necesaria su pre-consolidación. Tras la valoración de su eficacia, la operación se realizó con el filtrado y tamponado de silicato de etilo *Estel 1000* en sucesivas aplicacio-

nes, hasta alcanzar un punto de cohesión que preservando el material original permitiera la eliminación de los repintes y suciedad.

Los procesos de limpieza en sí, sobre las áreas consolidadas, han consistido en la aplicación a través de filtros de papel japonés de soluciones de amonio citrato tribásico (1%) y de soluciones de amónico hidrógeno carbonato (5%) sustentadas en papel japonés en cortos tiempos de contacto.

El sellado de fisuras y re-adhesión de revoques se realizó con *Calosil injection grout*. Los estucados de las pequeñas lagunas se hicieron con un mortero de cal grasa y arena silícea 1/2 y el consiguiente retoque pictórico, a la acuarela mediante *tratteggio* modulado.

### ***El Lavatorio y la Comunión de los Apóstoles***

Joaquín Pérez completó el ciclo pictórico de la capilla dieciochesca con dos grandes murales al óleo.<sup>64</sup> Del lado de la epístola, integrado en el muro que da paso a la nave central de la Iglesia el *Lavatorio* y enfrentado, la *Comunión de los Apóstoles*. Precisamente el vano que da acceso a la iglesia, condiciona la composición de ambas pinturas, ya que para que éstas mantuvieran cierta simetría, el artista realizó el trampantojo de otro vano en el óleo de la *Comunión*, desplazando ambas escenas respecto a su eje de simetría.

Las representaciones están realizadas sobre gruesos muros guarnecidos de yeso. Para que el paramento quede debidamente nivelado y aplomado, el enlucido debe ser amaestrado. Este proceso tiene sus peculiaridades técnicas y una aparente mala praxis en esta etapa ha influido negativamente en la estabilidad del soporte mural de las pinturas. El amaestrado debe su nombre a las “maestras” que en palabras de Villanueva<sup>65</sup> se tratan de «*cintas de yeso o mezcla*,

<sup>63</sup> Goma de PVC exenta de latex y ftalatos.

<sup>64</sup> Joaquín Pérez también realizaría para el bocaporte del altar mayor de la capilla un lienzo con *Santo Domingo y santo Tomas de Aquino*, que actualmente se conserva en el presbiterio de la propia iglesia

<sup>65</sup> VILLANUEVA, J. *Arte de albañilería o instrucciones para los jóvenes que se dediquen a él...*, Madrid, en la oficina de Don Francisco Martínez Dávila, 1827, p.73.

perfectamente en línea recta sobre la superficie de la pared, y sirven de registro para correr el reglón o regla que extiende y quita el material sobrante que se tira contra la pared para formar el jarrado» [sic]. Tras rellenar de mortero el área comprendida entre dos maestras (cajón) y antes del último fratasado, hay que tomar la precaución de picar las maestras y rellenar el espacio vacío con nueva masa. De esta manera se intenta evitar que aparezcan fisuras en el muro por la diferencia de secados entre uno y otro mortero, realizados en tiempos distintos.

Con toda probabilidad, la secuencia de grietas y fisuras verticales existentes en los óleos murales corresponden a las uniones de las “maestras” originales que no fueron picadas tras el tendido del enlucido. Este hecho nos permite discernir como el albañil dispuso cinco maestras separadas por un cajón de unos 50 cm para el enlucido de cada mural.

Siguiendo con el procedimiento de la pintura mural al óleo, existen muchas variedades técnicas de las que podemos encontrar referencias relatadas en diversos tratados históricos<sup>66</sup> que explican algunos de los aspectos de la preparación de los muros. Los análisis estratigráficos realizados a las pinturas, demuestran que efectivamente fueron realizadas según los preceptos técnicos necesarios, en línea con la tradición española.

Sobre el estuco de yeso, se superponen capas de preparación oleosas de tierras rojas y blanco de plomo. La presencia del albayalde y otros pigmentos de plomo en estas preparaciones, garantizan una óptima polimerización de los aceites por sus propiedades secativas y aseguran películas pictóricas sólidas y estables.

La paleta cromática identificada consta de los siguientes pigmentos: bermellón, tierras naturales y blanco de plomo para las carnaciones, tierras rojas, bermellón y minio en los tonos ro-

jos, tierras y amarillo de Nápoles en los amarillos y un pigmento orgánico, probablemente índigo en los azules.

El tratamiento superficial de los enlucidos está realizado sin un alisamiento especialmente cuidado, siendo fácilmente perceptibles huellas, marcas de allanado y todo tipo defectos de tendido. (Fig. 6)

De las técnicas de transferencia de los dibujos apenas se ha podido descubrir ningún procedimiento. Únicamente una incisión circular en torno a la aureola de Jesús en la escena de *La Comunión* da información sobre la elaboración del encaje y esquema compositivo.

En el cuadro general de patologías de ambas pinturas destacaban de nuevo los daños provocados por la humedad. La disposición de los murales en la estructura arquitectónica de la capilla determinaba las vías de acceso de la humedad y su grado de afectación. La técnica pictórica mural al “seco” y en concreto el óleo mural es una técnica particularmente sensible a las fuentes de humedad, ya que basa su estabilidad en obtener enlucidos estancos sin apenas porosidad, que retengan superficialmente el aglutinante oleoso, durante el largo periodo de polimerización.

En el caso de la *Comunión de los Apóstoles*, el fenómeno de ascensión capilar, acentuado por la presencia del zócalo cerámico, renovado en la segunda mitad del siglo XX, produjo en su parte inferior una franja horizontal en la que, enlucidos, preparaciones, oro y películas pictóricas se hallaban perdidas o fuertemente alteradas. Halos blanquecinos y pasmados propios de la precipitación de sales y humedad, se unían a descamaciones y falta de cohesión.

Por su parte el *Lavatorio* presentaba, como área de afectación de las humedades, principalmente una franja vertical en su lado izquierdo, que coincide con la parte del muro recayente a

<sup>66</sup> Véanse: PACHECO, F., *Arte de la Pintura*, Barcelona, Las ediciones de arte, 1982, p.113; PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Acisclo Antonio. *Op. cit.* p 133.



Fig. 6.- Detalles de la *Virtud de la Templanza* con la textura de las pinceladas empastadas en cal y resultado de su limpieza. Fotografías: (Jesús Montañana).

un patio interior. Históricamente mal desagüado, este muro ha sido una vía de acceso a la filtración de agua del exterior.

Junto al cuadro fisurativo, pequeñas zonas de descamaciones y fragilidad de la película pictórica, el resto de daños consistían, en la presencia de depósitos de suciedad, sucesivos repintados y barnices, con los que a lo largo del tiempo se ha tratado de regularizar superficies manchadas o reponer grandes pérdidas de figuración.

Las primeras operaciones de restauración fueron la consolidación y re-adhesión de la película de pintura de las zonas afectadas, mediante la filtración e inyección de la dispersión acrílica *Acril 33* a bajas concentraciones. Excepcionalmente también se realizaron consolidaciones de película pictórica en las áreas no afectadas por la humedad con una mezcla de *Paraloid B-72* y

*Aquazol 200*.<sup>67</sup> Para sellado de fisuras y relleno de revoques internos se utilizó el mortero de inyección *Calosil injection grout*.

La limpieza ha sido el proceso más complejo y delicado de la restauración por la heterogeneidad de los materiales a retirar en relación a la técnica pictórica y a su estado de conservación. La operación, se ha llevado cabo de una manera gradual, estructurada en cuatro fases: limpieza superficial, desbarnizado, eliminación de repintes y ajuste final.

La limpieza superficial ha consistido en la eliminación de todos los depósitos sueltos y menos adheridos, mediante desempolvado y la aplicación a hisopo de una solución de amonio citrato tribásico a pH neutro.

Seguidamente ha sido necesaria la eliminación de un barnizado alterado, responsable principal de la difícil lectura de la obra, carac-

<sup>67</sup> WOLBERS, Richard. "Proprietà Meccaniche a Breve Termine degli Adesivi: Effetto dei Solventi e dei Plastificanti", en *Congresso Colore e Conservazione del Cesmar 7*, Milán, 2006.

terizado como una resina triterpénica de tipo almáciga. El proceso se ha realizado con mezclas de disolventes ligroína /propanol y ligroína/propanol/alcohol bencílico. (Fig. 7)

Los repintes identificados, fueron realizados con pigmentos introducidos en el siglo XIX, (como el litopón y el rojo de cadmio), y con aglutinantes proteicos y mezclas de éstos con aceites secantes, resultando elementos especialmente tenaces para su eliminación. Dependiendo de su naturaleza se han empleado a tiempos variables, dos formulaciones de geles de disolventes; Alcohol Bencílico/Acetona y DMSO/Etilacetato.

Finalmente el ajuste de limpieza se completó con un gel acuoso *Carbopol® Ultrez 21*/Trietanolamina a pH 8,5.

Tras el estucado, la reintegración pictórica se realizó a la acuarela mediante *tratteggio* y ajuste con colores *Gamblim*. (Fig. 8)

Para la protección final se ha empleado un barniz de resina alifática *Regalrez 1126* con la adición de la amina *Tinuvin 292* para mejorar la resistencia a la radiación UV.<sup>68</sup>

El tratamiento de intervención realizado en los óleos ha sacado a la luz importantes elementos figurativos y documentales, ocultos o desfigurados por el deterioro y los repintados. En franja afectada por la humedad en el *Lavatorio*, se han recuperado personajes que permiten incluso relacionar la composición con otras fuentes gráficas y modelos conocidos por el artista. También hay que resaltar, aunque muy dañado, el descubrimiento del texto con la fecha 1766 y el nombre del propio Joaquín Pérez. (Fig. 9)

### ***Los cuatro Evangelistas***

Cinco años después de su construcción José Gallel decoró las pechinas del nuevo tramo de la capilla con los cuatro *Evangelistas*, empleado para ello la técnica del “temple de cola”. Como

se ha comentado, los temas y espacios religiosos fueron habituales en su repertorio y el caso que nos ocupa, es otra muestra de cómo resolvía con destreza las composiciones de estas superficies arquitectónicas.

La estructura mural es similar a la de sus análogas *Virtudes*. Un tabique de ladrillo cubre el espacio que se forma entre las bóvedas laterales y la cúpula que sustentan. El material de enlucido es yeso, tendido cuidadosamente con un correcto aplanado.

Las analíticas han permitido detectar una imprimación de “agua cola” como la única preparación que sellaba ligeramente la absorción del enlucido. Las pinceladas son visiblemente matéricas, gracias a la carga de blanco de España con la que están mezclados la mayoría de pigmentos.

La paleta cromática identificada está compuesta tanto por pigmentos clásicos como por introducidos en el siglo XIX: bermellón, tierras naturales y litopón para las carnaciones. Tierras rojas, bermellón y minio en los tonos rojos. Tierras, amarillo de estaño-plomo y amarillo de cromo en los amarillos. Tierra verde para los verdes. Azul ultramar y azul de Prusia en los azules.

El temple a la cola es sin duda la más frágil de las técnicas murales empleadas. En ella, los pigmentos se unen entre sí por pequeñas cantidades de ligante proteico, sin la protección de películas de aceite o matrices de carbonato cálcico del fresco. Las colas de gelatina mantienen durante mucho tiempo su solubilidad en agua y su exposición al bio-deterioro. Sin embargo, es necesaria una severa falla estructural para arruinarlas.

Sólo la pechina de *San Marcos* ha sido afectada por la humedad. Al ocupar el otro lado del arco toral, el mismo punto de filtración que dañó la pechina de la *Justicia*, provocó eflorescencias

68 WHITTEN J., MENTION E., MERZ-LÊ, L., BARACH COX, R., FISHER, S. L., MCGINN, M., PROCTOR, R., VAN VOOREN, C. SWICKLIK, M., BERGER G., *Low Molecular Weight Varnishes*, en AIC Wiki a collaborative Knowledge Resource, [www.conservation-wiki.com/wiki/IV.Low Molecular Weight Varnishes](http://www.conservation-wiki.com/wiki/IV.Low_Molecular_Weight_Varnishes) [Consulta:28/05/2018].



Fig. 7.- Detalle del *Lavatorio*. Secuencia de fotografías de fluorescencia visible inducida por radiación ultravioleta de onda larga que muestran el barniz y repintes que son eliminados tras los tratamientos de limpieza. (Fotografías: Juan Valcárcel).



Fig.8.- Secuencia del proceso de limpieza y reintegración de uno de los personajes repintados del *Lavatorio*. (Fotografías Jesús Montañana).



Fig.9.- Detalles de las firmas de los dos autores de la decoración pictórica.

de sulfatos y nitratos y deshizo un veinticinco por cien de la policromía. Afortunadamente las pérdidas más graves se concentraban en los fondos y el león conservaba suficiente información como para reconstruir su tejido pictórico.

Estructuralmente, aunque todas las pechinas presentan cuadros fisurativos propios de movimientos de asentamiento del edificio, no suponen ningún riesgo para su estabilidad.

El nivel de ensuciamiento superficial era alto, mientras que los únicos repintes detectados correspondían a pinceladas que pretendían camuflar manchas de bol que se habían producido durante el último redorado de la capilla, documentado a principios del siglo XX. Su eliminación se consiguió aplicando a través de filtros de papel japonés soluciones de amonio citrato.

La metodología general de limpieza ha consistido en una limpieza en seco con goma *Wis-hab Akapad White*<sup>69</sup> mediante borrado que ha

permitido remover eficazmente los principales depósitos de suciedad superficial.

Los trabajos más delicados de la restauración se han centrado en la pechina de *San Marcos*, donde han sido necesarios procesos de consolidación y desalación junto a la reconstrucción pictórica. La eliminación de eflorescencias se ha realizado a nivel superficial, en seco y con ciclos de aplicación hasta su secado, de “empacos” absorbentes de papel japonés y agua destilada.

El asentado de escamas y consolidación de pulverulencias se efectuó mediante el filtrado e inyección de soluciones de resina acrílica *Paraloid B 72* en acetato de etilo, en distintas concentraciones. Las fisuras más abiertas se sellaron con *Calosil Injection Grout*. Finalmente, la reconstrucción pictórica se completó a la acuarela, mediante *tratteggio* modulado. (Fig. 10).



Fig.10.- Secuencia del estado de conservación y proceso de restauración de cabecilla alada sita en la pechina de *San Marcos*. (Fotografías: Jesús Montañana).

<sup>69</sup> Goma de estireno butadieno y aceite de ricino vulcanizado.